

## RESEÑAS

### CRÍTICA Y ENSAYO

Eduardo Arroyo, *El trío calaveras*. Madrid, Taurus, 2003, 197 pp.

Cuando un pintor abandona la paleta y el pincel para adentrarse por los caminos de la escritura puede hacerlo por varias razones. Quizá quiera explicarnos cuál es la técnica y la concepción formal que tiene respecto de la pintura, la suya y la de su generación. A este grupo pertenecen el renacentista Alberti, el realista Courbet, el vanguardista Kandinski, etc. O, tal vez, desea poner su vida en orden y entonces nos ofrece un libro autobiográfico cuyas memorias rara vez coinciden con las de los que vivieron o compartieron su tiempo. Es el caso de Orozco, Redon, Warhol... O quizá nos hable de otros asuntos y de otros seres humanos de un pasado más o menos lejano que pueda aclarar, sin la obstinada carga de la escritura en primera persona, algunas de las obsesiones personales que recorren su vida y su obra. A esta táctica de merodeo, de subterfugio, pertenece el libro de Eduardo Arroyo (Madrid, 1937).

Para ello, el pintor madrileño ha elegido a tres insignes heterodoxos: Goya, Benjamín y Byron. El vínculo que los une se parece mucho al decorado de un paisaje calcinado después de la batalla. Goya agoniza en Burdeos ante su última litografía taurina añorando España, el paraíso de las moscas. Benjamín, el filósofo del futuro, apura sus últimos días en un hotel de Port-Bou, tal vez pensando en un cuadro de Paul Klee que lleva consigo y al que le ha dedicado algunas reflexiones, y en el visado que lo sacará del infierno que asola a Europa. Pero ya es demasiado tarde y un policía franquista le amenaza con entregarlo a la Gestapo. Desesperado, Benjamín pone fin a su vida con una sobredosis de morfina en ese pequeño pueblo de los Pirineos donde nadie le conoce. Byron, cansado del mundo y enfermo tras una vida extravagante y excesiva, departe las últimas horas con su fiel criado Fletcher. Está en Missolonghi adonde ha venido para luchar por la libertad de los griegos.

Pero todavía más relevantes que la muestra de esas descarnadas calaveras a las que el destino deparó cementerios muy poco gloriosos, son los retazos de unos personajes que Eduardo Arroyo traza y cuyas vidas están anegadas por la melancolía, la frustración y la angustia. Nietzsche se preguntaba con estupor cómo era posible que pudiera conjugarse la tra-

gedia con el pesimismo si aquélla significaba una afirmación de la vida. La tragedia es un deliberado adelantarse hasta el borde de la vida, donde el espíritu debe contemplar el abismo por más que corra el riesgo del vértigo. Esta comprensión de lo vivido como una herida que jamás cicatriza es lo que impulsó a estos artistas a explorarla hasta sus últimas consecuencias.

La Historia es también una herida que no se cierra nunca. Y lo que aprendió el pintor madrileño acerca de los personajes que ahora trata es el compromiso moral que adquirieron como testigos de una época. De ahí la recreación en sus cuadros de instantes y de obras del pasado: los marcos de Manet, el canibalismo de Neptuno, el suicidio de Ganivet, la represión franquista encarnada en Constantina Pérez, la humildad de Tolstoi. Pero se trata de una historia *in reverse*, tal y como la entendía Benjamín: no es el pasado el que explica el porvenir, sino que es el porvenir el que se encarga siempre de iluminar los pequeños detalles agazapados en la sombra de la historia.

*El trío calaveras* supone al mismo tiempo la geografía sentimental de Eduardo Arroyo. Exiliado igual que sus personajes, el pintor revive su estancia en París, Salzburgo y Venecia como anclajes emocionales que le unen a aquellos de quienes escribe. No es casual, desde luego, que Arroyo se centrara en la figura de Byron desde el punto de vista de una afición compartida: el boxeo. Quizá sea esta visión lo mejor del tríptico: que Byron se entienda mejor a través de Panamá Al Brown; que la cultura de elite no vivió ni vive siempre a espaldas de la cultura popular.

Las muertes de Machado y de Benjamín, entre otros, fueron el preludio del genocidio (también) intelectual que conllevaron las contiendas bélicas de la mitad del siglo pasado. Quizá por eso la parte del libro correspondiente a Benjamín se diluya en otros personajes que compartieron el destino del filósofo: Joseph Roth, Walter Hasenclever, Ernst Toller, Stefan Zweig, Ernst Weiss, Wilhelm Friedmann, Rudolf Beer, Egon Friedell, Stanislaw Witkiewicz, Ernst Kirchner, Max Alberg, Peter Szondi, Stefan Lux, Klaus Mann, Primo Levi.... Años más tarde, algunos de los que consiguieron huir, no pudieron sobreponerse sin embargo a los años de exilio, a la memoria del horror y, macabra paradoja, a la culpa que suponía haber sobrevivido a la catástrofe. Celan se arroja al Sena desde el puente Mirabeau, Jean Améry toma una fuerte dosis de somníferos a orillas del Salzach, lo mismo que Alfred Koestler y su mujer en una modesta casa de Londres. Esta parte del libro constituye así una galería de suicidas en toda regla.

Adorno afirmó que era una barbaridad escribir un poema después de Auschwitz. Los que no pudieron vivir después de aquello representaron el polo más radical de la interpretación. Pero la poesía y el arte continuaron su camino, eso sí, con un lenguaje dañado que exigía como moral la precisión del cirujano y el matiz de los colores rebajados. Günter Grass, en su famosa conferencia de Francfort de 1990, entendió muy bien la in-

tención de Adorno dentro del contexto de su obra. El arte debe estar comprometido, alejado de toda ortodoxia, con la historia y con la vida y «al escribir después de Auschwitz no se le puede poner fin, a no ser que el género humano quiera renunciar a sí mismo».

Universidad de Alicante

KIKO MORA

Linda M. Willem, ed. *Carlos Saura: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, 179 pp.

Carlos Saura was, for over twenty-five years, the most recognizable face of Spanish cinema for international audiences. His career, which spans the final decade of the Franco dictatorship and the years of Spain's transition to democracy, continues to be a complex blend of personal narratives, often rooted in the memories of the Civil War (*La prima Angelica*, *Dulces horas*, *¡Ay, Carmela!*), dance films with a pronounced Hispanic flavor (*Carmen*, *El amor brujo*, *Sevillanas*, *Flamenco*), and idiosyncratic versions of cinematic biography (López de Aguirre [*El Dorado*], Antonieta Rivas Mercado [*Antonieta*], San Juan de la Cruz [*La noche oscura*], Francisco de Goya [*Goya en Burdeos*]). In Saura's rise to prominence as the preeminent representative of Spain in the film medium and his eventual eclipse by a younger generation of filmmakers like Almodóvar, Medem and Amenábar, we are able to read the gradual evolution of Spanish cinema itself. Linda Willem's collection of seventeen interviews with Saura, covering four decades, contributes in subtle but important ways to our understanding of that evolution.

Saura's cinema is deeply rooted in Spanish cultural history, but also includes efforts to develop a transnational Hispanic genre, aimed at broadening the market for his films beyond Spain and the European art film circuit. This latter group includes co-productions with Mexico (*Antonieta*, *El Dorado*), and Argentina (*El sur*, *Tango*). Throughout these interviews, including an excellent one by Willem herself, we get a sense not only of the conceptual background of Saura's cinematic style as it evolves over time, but also of his distinctly independent way of using film to explore both social and personal aspects of Spanish culture.

As Willem notes, the interviews were chosen to provide a running commentary on Saura's career from his earliest feature film, *Los golfos* (1959), through *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001), a range of some thirty-three films. The constant that unites the often uneven series of encounters with critics is Saura's insistent self-conscious embrace of film authorship. He is most revealing when he insists, as he so often does in these interviews, that he is an auteur, implying a high art conception of his filmmaking activities that protects him from the criticism of local film reviewers and interviewers. In his self-identification with auteurism, he